Vicente Rossi: contribuciones para una cultura lenguaraz

10.02.2024

Advertencia para la lectura

Es importante advertir a quienes lean las citas tomadas textualmente de los artículos de los "*Folletos Lenguaraces*" de Vicente Rossi acerca del uso del lenguaje escrito, que pueden aturdir con su ortografía totalmente fuera de la norma. No es que Vicente Rossi escribiera con errores, sino con consciente voluntad de establecer una ortografía "popular" procedente de la pronunciación del habla afroamericana, la del gaucho y la de los indígenas, sin olvidar el "cocoliche" propio de los gringos que incorporaban a duras penas y defectuosamente la lengua recién adquirida. Su propósito era -como lo indica Fernando Alfón en el Prólogo de la edición de la Biblioteca Nacional "rebelarse contra la ortografía de la Real Academia" y también contra el Instituto de Filología, del que era denodado adversario. El propio Borges -citado por la investigadora Miranda Lida en *Vicente Rossi. Filolojía y Antifilolojía desde el Río de la Plata*- escribió: "se trata de un vistoso duelo (que es a muerte) entre un matrero criollo-genovés de vocación charrúa y la lenta partida de policianos, adscriptos esta vez a un Instituto de Filología que despacha glosarios y conferencias en la calle Viamonte". Fernando Alfón señala algunas operaciones de Rossi: "deslindar la función de la j y la g (lójica, jénero, arjentino); la apócope, aunque solo a veces, de la d final (bondá, salú, Madrí); la omisión de la tilde en algunas palabras, en general las agudas (cancion, razon, demas). (...) Suprimió el uso de la v (bibir, baca, baso); usó s en lugar de z (corason, sapayo); prescindió de la h donde fuera muda (onbre, istoria, alaja); reemplazó la y por la i, cuando oficiaba de vocal (Paraguai, mui, lei); etcétera."

Parte I

×



Vicente Rossi

En el borde del 2023, el miércoles 13 de diciembre, en un evento organizado por de la sede Juan Filloy de la Biblioteca Nacional y el equipo del proyecto *Culturas interiores*; se presentaron en la Biblioteca Córdoba los *Folletos lenguaraces* (1927 – 1945) de Vicente Rossi, reunidos y publicados en dos tomos por las Ediciones de la Biblioteca Nacional, con prólogo de Fernando Alfón e investigación de Mariano Buscaglia. Se tratan de los escritos de Rossi abocados a demostrar la existencia del idioma nacional rioplatense, en contra de las imposiciones de la Real Academia Española. "*¡Los Folletos Lenguaraces!... Son los únicos que sin medias palabras ni transijencias de ninguna especie, han tratado y tratan en el Plata la cuestion idiomática*". Eso para mencionar uno de los núcleos de esos escritos que también recogen lo fundamental de sus ensayos anteriores (*Teatro Nacional Rioplatense*… de 1910, *El gaucho*… de 1921, *Cosa de negros*… de 1926); así como, preocupaciones temáticas (como el *criollismo*), polémicas y trayectos de su biografía intelectual que

tuvieron a Córdoba como una de sus atmósferas principales. Pero, ¿Quién fue Vicente Rossi? y ¿Cómo intentar aprehender a sus *Folletos lenguaraces*?

El pensamiento latía en una imprenta

En la entrada dedicada a su figura del archivo digital colaborativo *Culturas Interiores*, abocado a recabar y analizar la cultura producida desde Córdoba durante los siglos XIX y XX, leemos y citamos in extenso: "Periodista, escritor, impresor y editor; de origen uruguayo, activo en Córdoba entre 1898 y 1945, fecha de su muerte. Nació en Canelones, Uruguay, hijo de un padre genovés y una madre argentina. En su juventud, ejerció los oficios de periodista y tipógrafo en Montevideo, hasta su traslado a Córdoba. Ya allí, siguió colaborando con algunos periódicos uruguayos [*El Fogón, La Libertad*] y comenzó a hacerlo para algunas publicaciones porteñas (como la revista *La Vida Moderna*) y locales, entre ellas la revista *Athenas* (1903-1905?), publicada por el círculo homónimo. Entre otros, integraba ese círculo Francisco Beltrán Posse, primer propietario de la Imprenta Argentina, de la que Rossi se convertiría en gerente, luego en socio, y finalmente, hacia 1915, en único dueño…". Desde esa base, Rossi emprenderá una intensa actividad como impresor y editor, reuniendo en torno de sí "a un verdadero círculo de artistas y escritores expectables que acabarían por caracterizar tanto su catálogo (sin duda uno de los más pretenciosos de aquellos años) como sus artes gráficas. Entre ellos se cuentan Enrique Martínez Paz, Octavio Pinto, Arturo Capdevila, Raúl y Arturo Orgaz y los artistas italianos Guido Buffo y Carlos Camilloni; todos publicados por *La Argentina / Beltrán y Rossi* o involucrados en sus portadas y diseños interiores, y todos habitués de la imprenta en la cual, según Capdevila (*Alma de Córdoba*), se sostenían largas conversaciones de pie.

Como puede advertirse, ya en la primera década del siglo Rossi desenvuelve en simultáneo sus facetas de escritor, periodista e imprentero, a las que vendrá a agregarse, en la siguiente, su costado de editor… Mediador cultural por excelencia, Rossi fue capaz de articular los nombres salidos de los claustros con otros recién llegados pero poseedores de artes particulares, así como de pergeñar empresas translocales de cierto riesgo -tal la edición de *El poema de Nenúfar* de Arturo Capdevila, en 1915, lograda merced a una aceitada división del trabajo entre la porteña revista *Nosotros* (editora), la Imprenta Argentina como tipografía, los textos cordobeses de Capdevila y las ilustraciones de Octavio Pinto…" (Ana Clarisa Agüero, "Vicente Rossi", en https://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar/).

Destacamos el aporte de Ana Clarisa Agüero porque es de las pocas personas que ha indagado con especial dedicación sobre la figura de Rossi, proponiendo hipótesis de interpretación y periodizaciones sobre el conjunto de su obra. Y esa singularidad, sobre todo, es resultado de una minuciosa investigación de la materialidad de esa trama de articulación cultural tejida en torno a aquellas "largas conversaciones", publicaciones y al catálogo de la Imprenta Argentina. Cuyas sedes tuvieron por eje las primeras cinco cuadras de una céntrica calle de la Docta, la Deán Funes, al 29, al 152 y al 457; en sus distintas mudanzas.

Desde el relevamiento del catálogo de la Imprenta Argentina de Rossi realizado por Agüero, subrayamos algunos de sus autores y publicaciones. Arturo Capdevila: *Jardines solos*, 1911; *Melpómene,* 1912; *Dharma: influencia del Oriente en el derecho de Roma*, 1914; *Poema de Nenúfar*, 1915. Arturo Orgaz: *Las barcas del ensueño*, 1912; *De buen humor*, 1913; *Las muchedumbres: ensayo de psicología colectiva* [tesis], 1914; *La huelga de las ideas*, s/f. Enrique Martínez Paz *(Coste del progreso y concepto de sociología,* 1907; *Los elementos de sociología*, 1911; etc.). Raúl Orgaz (*Estudios de sociología,* 1915; *Echeverría y el saint-simonismo*, 1934; *Alberdi y el historicismo,* 1937; *Sarmiento y el naturalismo histórico,* 1940; *Sociología: introducción y teoría del grupo institucionalizado: primera parte,* 1942; *Ensayo sobre las revoluciones*, 1945…).

La sumatoria y el eslabonamiento de esos nombres, títulos y libros; son un índice de la composición de adobes que sostendrían y permitirían proyectar, desde la llamada generación del *Centenario*, al movimiento de la Reforma Universitaria de 1918 y a sus múltiples irradiaciones estéticas y políticas (las que desbordarían con creces los conflictos de las facultades). Sobre los nombres: Martínez Paz, recordamos, fue maestro de aquella cohorte y el primer candidato a rector ungido por los jóvenes de Federación Universitaria de Córdoba en las jornadas álgidas del '18. Y junto al resto de los mencionados (los Orgaz, Capdevila, Pinto, etc.) devinieron en "referentes y portavoces" de las diversas iniciativas y cenáculos que conformaron las condiciones de posibilidad (la sensibilidad, la poética, la sociabilidad, la militancia) de una parte importante del programa de la cultura reformista.

Pablo Requena (*La larga vida de la Reforma Universitaria. Mujeres, estudiantes e intelectuales en el siglo reformista,* 2021) da cuenta de algunos de esos espacios y asociaciones: el *Círculo Artístico*, surgido en 1908 y según las memorias de Capdevila congregaba a "grupo de jóvenes recién llegados al primer año universitario y otros simplemente enamorados de las bellas letras" junto "con algunos otros cultores de la pintura y de la música… Hermanábanse allí el verso, la prosa narrativa, la del breve ensayo de meditación filosófica, la oratoria y la crítica…". Encontramos en aquella esfera (devota de Spencer, Guayau y los modernistas Darío, Rodó y Lugones) a Capdevila, los Orgaz y Octavio Pinto.

Rossi, por su parte, además de prolífico articulista (colaborador en Córdoba de *La Libertad, La Voz del Pueblo, revista Athenas, La Voz del Interior*, etc.), en lo que hace a la "prosa narrativa" desde la Imprenta Argentina publicó dos libros de su autoría: *Cardos* (1905) vinculado a la narrativa campera y bajo pseudónimo (Willliam Wilson), los cuentos *Casos policiales* (1912).

De retorno a la constelación de los nombres orbitando en torno al catálogo de la Imprenta Argentina, hacia 1916 hallaremos a los mismos protagonistas del *Círculo Artístico* animando el Ateneo Córdoba Libre que funcionaría en la Biblioteca Córdoba, organizando conferencias, la recepción del socialista y "maestro de la juventud" Alfredo Palacios, y otros variados agites. Sobre el Ateneo, Arturo Orgaz, sentenciaba "¡Córdoba Libre! más que una asociación de hombres libertarios fue un grito de guerra contra el ídolo sacristanesco. En 1916 resonó por vez primera; en 1918 fue el santo y seña de la revolución universitaria…". Requena amplía sobre los aludidos y consigna su intervención en 1917 en el Comité Pro-Dignidad de la Juventud Patriótica Argentina (conformado con el objetivo de lograr la ruptura de las relaciones diplomáticas del gobierno argentino con el Imperio Alemán). En 1917 Arturo Orgaz y Capdevila también crearon la Universidad popular,

abocada a cursos y clases en el turno noche, ya que estaba destinada a laburantes y personas sin escolarización formal. En ella se impartían cursos y conferencias sobre salud, higiene y derecho civil. Brandán Caraffa estuvo a cargo de la cátedra de Moral Cívica para obreros, Deodoro Roca dictó clases de psicología, Bernardo Ordoñez ofreció lecciones de Economía política, Arturo Orgaz orientó los cursos de Derecho Civil para trabajadores.

De los pintores mentados, sobre sus ligaduras con el editor Rossi, Agüero aporta que "ya en 1910, Pinto ilustra la portada de los *Primeros versos* de Baudilio Vázquez Ludueña (amigo de todo el grupo, fallecido muy joven); en 1912, Guido Buffo ilustra el *Don Juan Ramón Zevallos* de su inminente esposa, Leonor Allende, prologado por Martín Gil; en 1920, finalmente, el artista y contertulio Carlos Camilloni pondrá portada *nouveau* a los libros de poemas de Velasco y Ferreyra Videla, sugiriendo un esbozo de colección por géneros, del mismo modo en que la portada de *Xenius…* evidencia el intento de asociar gráfica y género, en este caso dramaturgia" (*Microsociedades, ciudades y catálogos. La Imprenta Argentina* de Vicente Rossi). Nota al pie (que Víctor Ramés también destaca del estudio pionero de Becco sobre Rossi), "la Imprenta Argentina obtuvo en la Exposición Industrial del Centenario (Buenos Aires, 1910) medalla de plata y diploma de honor por 'artes gráficas'. En la Primera Exposición del Libro Argentino, año 1928, recibió diploma de honor por sus ediciones". Por demás, vale comentar que además de impulsar al espíritu reformista, el grueso de la Imprenta Argentina parecía solventarse con títulos abocados al género jurídico (incluyendo muchas tesis doctorales). Un curiosidad editorial es una guía turística de la provincia de Córdoba, impresa y realizada por Rossi, quien "redactó y editó la Guía Serrana Cordobesa, desde 1927 hasta 1933, con característicos comentarios folklóricos e históricos".

×



Ilustración de tapa extraída del cuento La pesquisa del níquel, de William Wilson (seudónimo de Vicente Rossi), publicado en La Vida Moderna, nro 28, 24 de octubre de 1907. Autor desconocido

El lugar de los dramaturgos

En el género dramaturgia, Rossi hará su contribución publicando a otros referentes del *humus* reformista, nos referimos a Julio Carri Pérez a quien le edita la obra *Tierra firme* en 1913. Y a Raúl V. Martínez a quien le publica *Xenius* en 1920 (con portada ilustrada por Camilloni). Ambos, junto con

Raúl W. de Allende y Saúl Taborda, fundarían en 1914 el *Círculo de Autores Teatrales*, otro eslabón a la hora de considerar las asociaciones culturales que venimos recorriendo y se intersecan con la Imprenta Argentina.

Rossi también cultivó la dramaturgia y fue autor de *Cambio de firma*. (*Comedia en un acto*), estrenada en el Teatro Nacional de Buenos Aires el 28 de febrero de 1913. Y de *La vida es cuento.* (*Comedia en tres actos*) estrenada en el Teatro Politeama de Buenos Aires en octubre de 1913. Las dos obras fueron representadas por las diversas compañías de los Podestá. *Cambio de firma* por la compañía de Gerónimo Podestá. Y *La vida es cuento* por la Compañía Nacional de Sainetes y Zarzuelas Podestá-Vittone (1913); también en Buenos Aires por la Compañía [Arturo] Podestá-Ballerini (1916) y en noviembre de 1917 por la Compañía Podestá Hermanos, en el Teatro de Verano de Buenos Aires. Fruto de esas relaciones, que se suponen nacidas en Uruguay, la Imprenta Argentina de Rossi en 1930 editaría *Medio siglo de farándula: memorias*, de José Podestá. Ofrendadas: "A los pueblos del Plata dedico con toda el alma", escribía en su obertura el famoso "Pepino el 88", José Podestá en el capítulo *"La primera crónica histórica sobre nuestro teatro"*, enteramente dedicado a Rossi y a uno de sus ensayos. Allí se lee:

"En esta visita a Córdoba me esperaba una sorpresa, nada menos que la primera reseña histórica sobre el Teatro Nacional, cuyos originales tenía preparados y concluidos su autor Vicente Rossi, escritor nacionalista sin medias tintas… Yo lo conocía a Rossi por sus publicaciones y por su retrato aparecido en el inolvidable *Fogón* de Montevideo, y recuerdo que apenas lo vi, antes de que me lo presentaran, exclamé: —¡Usted es Rossi!… Este escritor reunía condiciones que lo hacían insustituible para la difícil tarea de historiar una creación reciente, todavía a merced de las bajas pasiones de la eterna lucha de las consagraciones y ambiciones, pues conocía personalmente el desarrollo de nuestro Teatro y no tenía intereses creados absolutamente con ninguno de sus elementos, hasta este extremo: es autor de dos obritas teatrales de éxito, una de las cuales Gerónimo representó cientos de veces, y Rossi no asistió a una sola representación; la misma obra la dio Ballerini en Córdoba, y tampoco asistió Rossi una sola vez… Diferentes veces me había escrito pidiéndome informes sobre mi campaña artística, para completar los que ya tenía, lo que siempre atendí gustoso, pero no me imaginaba que pudiera hacerse un trabajo serio, y esa fue la sorpresa, al saber que Rossi nos esperaba para leernos su obra y someterla a las observaciones que fueran necesarias. Con tal motivo nos reunimos una tarde el autor Scotti y yo… Encontramos un trabajo bien documentado, de sinceridad poco común y puntos de vista bien aplicados. Se publicó en el siguiente año de nuestra entrevista, o sea, en 1910, bajo el título de *Teatro Nacional Rioplatense*. Es el único sobre este tópico aparecido hasta la fecha, completo y exacto…". Y en estrecha sintonía con las cosas de Rossi. Podestá, sobre la realidad del teatro nacional rioplatense, opinaba en sus memorias: "Nuestras obras requieren nuestra eufonía idiomática, nuestra alma nativa…" (*Medio siglo de farándula: memorias. Río de la Plata: Imprenta Argentina de Córdoba*, 1930.)

Capítulo aparte merecería el miramiento de la relación de Rossi con el teatro, porque pareciera nodal en su forma de concebir la cultura. Como aludiera Podestá, en 1910, desde la Imprenta Argentina Rossi daría a conocer su ensayo *Teatro Nacional Rioplatense (Contribución a su análisis y a su historia)*. En ese trabajo, el autor dejaría sentadas sus tesis sobre los orígenes criollos y populares del teatro nacional. Al mismo tiempo que comenzaría a enunciar su idea acerca del espacio

nacional rioplatense en tanto instancia geocultural que, aboliendo las fronteras entre Uruguay y Argentina, y haciendo de Córdoba un puerto del Río de la Plata; intentaba descentrar a Buenos Aires como núcleo generador del sentido. "*Río de la Plata, Talleres de la Imprenta Argentina de Córdoba*", era la locación escogida para asentar en los pies de imprenta que solían llevar sus publicaciones.

Por la misma estela, el capítulo final de su trabajo sobre el teatro se titula "*El vínculo rioplatense*". "… Existe un vínculo, un poderoso vínculo rioplatense, que hace uno solo de los pueblos Uruguayo y Arjentino, porqué se manifiesta en todos los actos de su historia, de sus hogares, de sus costumbres, de sus artes, y los confunde insensiblemente, trabajando y pensando en común… El Teatro es uno de los más elocuentes…". La proyección de ese espacio rioplatense en las creaciones de Rossi, al parecer de Capdevila connotaba una marca de "federalismo o artiguismo literario"; figura que Agüero recupera, pule y convierte en lente interpretativo del plan de Rossi, "tanto en su escritura cuanto en su práctica impresora y editorial".

Plan editorial y de escritura que a su vez comprendía un programa de estudios, el esbozo de un método y la persecución de las pregunta por ¿qué es una nación? y ¿qué es un pueblo? *"Historia, folklore y lenguaje son patrimonio del pueblo…".* Y remover las napas del "folklore" rioplatense entendido como patrimonio y cultura popular era parte fundamental del propósito de Rossi. Plan que en gran medida se desplegaría y plasmaría en el aludido estudio sobre el teatro criollo (a partir de los folletines de Gutiérrez, el gusto popular en la literatura y principalmente se enfocaría en la figura del teatrista José Podestá), en sendas investigaciones sobre los orígenes del gaucho y del tango; y en un estudio sobre lingüística rioplatense (o sobre la cuestión de la lengua desde el Río de la Plata), es decir, sus *Folletos lenguaraces.*

Teatro nacional y lengua rioplatense

En esa zona que buscaba alterar los centros y ampliar los límites de las geografías estaduales, para Rossi, el teatro nacional rioplatense comenzaba con las representaciones del Juan Moreira de Gutiérrez a cargo de los hermanos Podestá en 1884. Las tesis de Rossi absorbían entonces a los *folletines* de Gutiérrez publicados entre 1879 y 1880 en el diario *La Patria Argentina*, inspirados en las crónicas policiales que daban cuenta de la historia de aquel *"pequeño hacendado, honrado y laborioso prototipo del paisano pacífico*". Quien humillado, traicionado y perseguido por los representantes del "*comercio*" y de "*Ley*"; tras "*desgraciarse*", se veía arrojado a su "*odisea*", llevando a cuestas su destino matrero; "*decidido a vencer o a morir*" en su ley. "*…El paisano, en el colmo de la indignación por las ofensas que acaba de recibir, encara á la autoridad… Desde ese instante se coloca Moreira fuera de la ley…. Así se produjo el matrero y el gaucho errante, como Moreira; hermosos ejemplares de hombres, proscritos en su propio suelo, y cuyo derecho á él mantenían en la más temeraria defensiva… Moreira ve desaparecer en un instante toda su felicidad, su labor, su hogar; lo comprende y lo siente hondamente, pero acepta el destino; es una característica fatalista de nuestros gauchos… El infortunado paisano, deja aquí su caracter de protagonista de uno de tantos incidentes de la vida que trastornan el destino de los seres, y pasa á ser el representante de una tradición gloriosa: la audacia y valor del gaucho…*" (*Teatro…*).



De la saga de Moreira a Rossi, sobre todo, parecían interesarle las diversas traducciones que los Podestá volcaron a los picaderos (*"con caballada, espadeos de sables y facones, danzas folclóricas, payadores, con más de sesenta actores en escena, perros y otras rarezas*") y las tablas del circo criollo, hasta incorporarles diálogos, llevarla a los escenarios y la salas; para convertirla en la piedra basal del teatro nacional rioplatense.

Todo lo previo relativo al teatro, de Lavardén en adelante, para Rossi eran resabios coloniales, imitaciones importadas o piezas sin identidad. El "*origen de nuestro teatro…, nace completamente gaucho, recién en 1884, con la aparición de Juan Moreira"*. Gutiérrez y Podestá, "*conocían más el alma nacional; el uno, con sus libros; y el otro, con sus canciones y monólogos, habían tenido ocasión de descubrir las sensibilidades del espíritu popular… Por fin, en los primeros días de julio del mismo año, pocas semanas después que Gutiérrez expresara su idea, se estrenaba en el Politeama la pantomima Juan Moreira… Al terminar la representación, el público invadió el escenario, exteriorizando en esa forma una elocuente manifestación de aplauso, que por lo insólita tenía un gran significado en el sentimiento popular… Aquel auditorio, criollo en su inmensa mayoría, no estaba acostumbrado a tanto verismo en la escena y mucho menos a que se tocase tan en carne viva su idiosincrasia*" (*Teatro…*, 1910). Para Rossi, ante aquella escena, por primera vez el pueblo apreció que "*se hacía obra para él*", y sintió "*…en su alma todo el valor y generosidad de su héroe… Teníamos ya nuestras tradiciones épicas…, Moreira las evocaba con su sola aparición… Ahora, el verdadero Moreira es falso. El de Podestá es el único verdadero… El Moreira de nuestro Teatro no encarna una historia, sinó una raza, una tradición. Este y el otro son tocayos, podían no serlo, para nosotros el hombre sería el mismo; es gaucho, nos basta…*" (*Teatro…*).

Rossi completaría su teoría acompañando la deriva de las representaciones del Moreira, dando cuenta de la puesta de 1886 en la que por vez primera se incorporan diálogos a la obra. Aquella función "*en Chivilcoy, la progresista ciudad cuya fundación consagró personalmente… Sarmiento con su palabra lapidaria, se representó por primera vez el drama criollo «Juan Moreira», en el Circo Podestá-Scotti… Fué en Abril de 1886*".

En su gira consagratoria por ambas orillas del Plata, los Podestá pasaron por Córdoba con su Moreira hacia los '90 (y visitarían a Rossi en 1909), según historiadoras del teatro como Graciela Frega, lo harían con la reprobación de la elite y la prensa local. Aversión aristocrática y pretendidamente intelectual que para Rossi obedecía a la repulsión del origen popular de la creación tanto como a la procedencia de sus creadores: los hermanos Podestá. "*…Hijos del pueblo, compartían con él la sensación criolla que las evocaciones de su drama producían, y encontraban natural que su gaucho se abriese camino, porqué era un pedazo de la hermosa tradición de la patria, que no se enseña en las escuelas, y sin embargo se aprende, y no se olvida, en las versiones de nuestros mayores, trasmitidas verbalmente; ó en tal ó cual trabajo periodístico; rara vez en algún raro libro…*".

En las tesis de Rossi sobre los orígenes del teatro *nacional rioplatense* hacen eco: la propia militancia criollista de José Podestá (cercana a la de Elías Regules y a la "Sociedad Criolla" de Montevideo, así como, a las revistas *El Fogón* y *El Ombú*), las polémicas con Mariano Bosch sobre la "nacionalidad" del teatro y con Florencio Sánchez contrario al "moreirismo cultural". Aunque más allá

de la disputa por la carga ideológico-política del "moreirismo", lo que pareciera sobresalir de los postulados de Rossi, es su preocupación por la cuestión de la expresión popular (las "*sensibilidades del espíritu popular*", el "*significado en el sentimiento popular*", la "*carne viva*" de la "*idiosincrasia*" popular) y de la encarnación en los autores, los actores y en el auditorio; del "alma" o del "carácter nacional". "*…El hombre es universal en especie, regional en familia. El teatro evocará la psicología de la especie, pero únicamente en expansiones de familia; de ahí un origen, un sello-ambiente que lo hace regional… los dramas criollos aportaron una saludable revelación: que los pueblos rioplatenses a pesar del cosmopolitismo que los invade, conservan su alma cívica, su «alma gaucha»…*" (*Teatro…*, Córdoba, 1910).

Lo criollo rioplatense en la afirmación de su expresión autónoma sería entonces lo que le daría "*alma, modalidad y lenguaje*" al teatro nacional. "*El pueblo impone sus costumbres y su carácter para que se le hagan Leyes; sus vocablos para que se le haga Idioma; y todo eso, más sus tipos y tradiciones, para que se le haga Teatro. «Moreira» debía triunfar*".

Las premisas de Rossi por momentos se tornan algo tautológicas, el *alma gaucha o criolla* del pueblo rioplatense sería lo que impulsaría una expresión y una representación auténticamente *criolla*. Cuestión que quizás pudiera aclararse un tanto a partir de una lectura fundamental que Rossi rumiará desde *Idioma nacional de los argentinos* de Lucien Abeille (1900). Curioso libro (según Oviedo, "singular compuesto de nacionalismo liberal y plebeyismo sintáctico") en el que aquel filólogo francés, reinstalando la "querella por la lengua", exigía constituir un "idioma nacional de los argentinos". A partir del axioma según el cual "una nación, es una alma". Luego, "la manifestación de la actividad de esta alma se traduce por la lengua". Por lo que "si el estilo es el hombre, así también la lengua de un pueblo es este mismo pueblo".

"Alma", "carácter", "psicología de la especie", incluso "raza"; son todas alusiones a una supuesta "esencia nacional". Cuestión que siempre está en discusión. Cuestión que siempre –incluso ahora mismo- retorna, aunque sea para afirmar la negación rotunda de su existencia y hasta la improcedencia de su planteo. Cuestión que en aquel entonces, agitada por la consolidación de los estados, el mercado mundial, los flujos migratorios, y los impulsos "modernizadores" del cambio de siglos, estuvo en la cresta de la ola de los debates durante las conmemoraciones de los centenarios de las "naciones" sudamericanas. Cuestión que para Rossi parecía no tener "entonces".

Entre las aguas del romanticismo y el positivismo las especulaciones de Abeille (como las de Rossi) también navegaban por las categorías de "especie", "carácter", "psicología", "origen y evolución", y "raza". Llegando a postular que la Argentina, por sus características de formación histórica, para emanciparse por completo necesitaba constituir una "nueva raza". Aunque lo harían con matices nada menores en términos de las habituales derivaciones y usos racialistas de estas nociones derivadas de la biología. Por una parte porque juzgaban favorablemente a ciertas mezclas, contra la pureza y los pretendidos determinismos, valoraban las adaptaciones re-creativas ("asimilación por cruzamiento"). Pero la diferencia radical frente a los principios del racismo, en Rossi se sustentaban en su vindicación de la las "herencias" afro e indoamericanas y en su denuncia sobre los "*odios del color*". Y en Abeille en la consideración de que no sería la "sangre" (blanca y europea de los conquistadores) el factor creador de las "razas", sino el idioma. Así, "el idioma nacional de los

argentinos" a través de su praxis creativa (asimilativa y superadora) debería *evolucionar* hacia el idioma argentino.

Por la misma vía de razonamiento, en su estudio sobre el teatro, Rossi juzgaría al idioma como al índice de realización del "alma" de los pueblos y, por ello, como la argamasa del proceso creativo de sus identidades y sus destinos. Una lengua sería simultáneamente la expresión del alma nacional y la producción de la actividad de esa misma alma. "*...Los pueblos rioplatenses tienen caracter propio, que los hace inconfundibles. Son jenerosos, entusiastas, y, sobre todo, intelijentes; ninguna prueba más palpable é irrefutable que su riqueza de vocablos y la construcción breve y armoniosa de sus frases, causas muy justificables de los desasosiegos del «purismo»... Las futuras jeneraciones tratarán duramente la memoria de nuestros bienaventurados retardatarios criollos «puristas»... Retardatarios y petrificadores del idioma, es imposible ignoren que pierden el tiempo levantando murallas de papel pintado para detener a la Evolución... Sí, estamos obligados moral y cívicamente á formar y sostener un Idioma Nacional. Es deuda contraída; con nuestros antecesores, que nos hicieron la patria; con el cosmopolitismo que nos hace población é «influyendo en todo» no puede sustraerse á eso; con nosotros mismos, que debemos edificar lo nuestro sobre lo nuestro... Audaz ó sonso es quien proclame que debemos cuidar un idioma que no hablamos, que no hablaremos jamás, y que no cuidan ni sus mismos propietarios... Esta pobre manía de la «dependencia», la debemos á esos nuestros intelectuales que han tenido la debilidad de hacerse un escudo de nobleza fidalga, con algún desperdicio de atención que les ha dispensado el «casticismo», llegando á olvidar que se deben á las gloriosas tierras de Zapicán y Cafulcurá, que aunque salvajes tenían noción y orgullo de lo propio... ¡Idioma Nacional para el Teatro Nacional! Esa es la terminante exijencia de nuestros pueblos, de nuestra alma nacional...*". (*Teatro*...)

A partir de la clave: pueblo-nación-alma cuya manifestación se traduciría a través de la lengua. Y "la lengua de un pueblo es este mismo pueblo". Un segundo aspecto de esta clave nacional-popular tendrá que ver con la voluntad necesaria para su realización. Y allí se abrirá la investigación de Rossi sobre otro de los númenes de la cultura rioplatense: el gaucho. Tópico al que le consagra un capítulo en su estudio sobre el teatro y un libro posterior dedicado íntegramente a su entidad (comprendiendo su prehistoria, sus armas e indumentarias, su evolución, sus monumentos, su literatura, etc.).

"Don Arturo: Este es el Gaucho.... Su prosapia guerrera se rejistra en el Oriente del Plata, desde el primer día de la irrupción del bárbaro europeo... [Firma] Don Vicente, Córdoba, mayo 21/923*"*. Eso leemos en la dedicatoria de una carta-nota a Arturo Capdevilla, adosada a una primera edición de *El Gaucho: su orijen y evolución*, 1921. Edición de la Imprenta Argentina, Deán Funes 152. Ejemplar que pudimos consultar gracias a Leandro Calle, César Vargas y los compañerxs de la Biblioteca Córdoba (donde se conserva el grueso de la biblioteca personal de Capdevila). Libro que proclama el origen indígena-charrúa del gaucho. Cuyo epítome estaría encarnado en la gesta artiguista, de cuyos bríos habría que alimentar las hazañas del teatro criollo y del idioma nacional rioplatense, es decir, la gesta popular de una expresión autónoma.

Estamos ante trazos y preocupaciones recurrentes, teatro, gaucho... "*...El verdadero, el primitivo gaucho, el de la leyenda patria, era indígena... El gaucho de las patriadas, vale decir, el de la aurora de*

nuestras libertades, y más tarde juguete del caudillaje y factor poderoso en las luchas por la organización nacional; el gaucho romántico que cuando derrama su sangre levanta sus cantos, es el que ha dado formas á nuestras tradiciones, y fijado el tipo de su raza para definir su obra… De éstos es el gaucho de los dramas del Teatro Criollo…" (*Teatro…*).

Así también, según Rossi, "*…la indagación del orijen de «gaucho» fué motivo de la aparición de estos folletos, lo que nos impone el deber de rastrear la etimolojia de ese nombre, con todos los recursos de que disponemos, hácia una version definitiva…*" (*Folletos…*, número 19). Entramos pues de golpe y porrazo al corazón de los *Folletos Lenguaraces*, al meollo de su método. Poner entre paréntesis "*las etimolojías de conquista*" para rastrear los sentidos negados por los conquistadores, legitimados por sus instituciones coloniales (como la Real Academia Española), naturalizados y reafirmados por vasallajes locales (verbigracia: clases dirigentes practicantes del *servilismo idiomático* e *indiferentes por lo propio*, intelectuales varios, el Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires, etc.). De eso tratan los *Folletos*, revisar una cultura a través de sus partículas elementales, sus vocablos.

×



Ilustración extraida de Pampa Argentina, nro. 6, enero de 1928. Autor desconocido

Los gauchos, la palabra y sus sujetos

Etimologías y contra-etimologías, "*historiacion*" de los vocablos llama Rossi al procedimiento de sus *Folletos* que (al modo en que Amaro Villanueva lo haría con el vocabulario en torno de la cultura del mate) se expandirán a través de un glosario sobre *nuestro léxico popular* que comienza con la palabra *gáucho... sigue por extrañar, malevo, al boton, vidalita, rana, achatar, angurria, arrebañar,*

enyetar, manyin, bagual, baquiano, boliche…,papo…; y culmina con una serie de folletos dedicados al "desagravio al lenguaje de Martín Fierro".

"…GÁUCHO — Acentuada la «a» se pronuncia en rioplatense y acentuada la «u» en brasilero… La primera contribucion en monografia a la investigacion del orijen de este procer de proceres, fué la nuestra aparecida en 1921…" (Folleto 19). Las anti-etimologías contra las etimologías de conquista, tenían un principio básico que se podría glosar desde otra pluma: "*en un país colonial, las oligarquías son siempre dueñas de los diccionarios*". En términos de Rossi y a propósito de la etimología de la voz *gáucho* –y de las etimologías de nuestras palabras-. *"…Todos los orijenes exoticos son buenos; los autoctonos, reparables o inadmisibles…"* Desde aquí no se podría (nosotros no podríamos) generar sentido ni significado. Por eso, a gaucho se le buscaron filiaciones helénicas y, sobre todo, peninsulares ibéricas. *"…Bastante han jorobado con Azara, Corvo y algun otro que dicen haber oído llamar «gauderios» a ciertos sujetos que los investigantes suponen eran los despues llamados «gáuchos»…"* (*Folletos*, 19).

El principio nacionalista y anti-colonial del método de Rossi era lineal. "*Todos los orijenes exoticos son buenos; los autoctonos, reparables o inadmisibles*". Porque "*tenemos la mala costumbre de aceptar sin análisis lo que se nos adjudica como de procedencia europea, y de poner en duda lo evidente nuestro; por eso a un orijen nativo cierto se le exije mas comprobantes, juzgados siempre dudosos, y un orijen europeo se inventa y se acepta sin discutirlo ni en broma…*" (*Folletos*, 1). Premisa fundamental: *"su primer error, y el de todos los que nos hacen aplicaciones filolójicas, radica en suponer que hay «iberismo» precursor. Por sobre esa rutinaria quimera gravita la realidad «indíjena» y «negro-africana», por mucho que la callen y disimulen…"* (*Folletos*, 1).

Y decíamos que el principio nacionalista y anti-colonial del método de Rossi era lineal. Sin embargo, la prosecución de la genealogía para cada vocablo contemplaba la consideración de múltiples niveles de análisis: semánticos, fonéticos, elementos léxicos, grafías (en su interpretaciones escritas), dicciones, topografías, consideraciones geopolíticas y geoculturales, análisis históricos, usos del habla y transformaciones de los vocablos. También valores (espirituales) y virtudes adosados a los significados. "*Todos los orijenes exoticos son buenos; los autoctonos, reparables o inadmisibles; ¿qué valores podia trasmitir el salvaje?; en el Gáucho está la formidable respuesta: fué el primer indio que tuvo nocion de raza y tierra propias, necesidad de lucha, instintividad de patria, cuando ésta no se esbozaba en la imajinacion de nadie…*".

Genealogía anti-etimológica, atenta a valores y virtudes, la "*historiacion*" de cada vocablo además debía estar alerta ante las trampas solapadas en los vocabularios y diccionarios disponibles porque estos fueron compuestos por los escribas y las tintas de los conquistadores. Asimismo, la aprehensión de algunos significados supone seguir la dinámica de la historia al punto tal de tener que inferirlos desde los predicados (de las acciones) del sujeto que devendría sustantivo: *gáucho*. "*En los vocabularios indíjenas publicados no se encontrará la palabra «gáucho» ni un equivalente o sospechoso de serlo, porque el procer autoctono surjió sin nombre, que obtuvo cuando sus hechos dieron relieve a su actuacion, no prevista, no planeada…*". Las acciones del héroe sin atributos impulsarían su significado futuro. *"…fué la acumulacion de exitos personales en la caceria y castigo de colombinos y negreros, consumados por los Robin Hood indios, elaborando fama que el entusiasmo y*

admiracion colectivos acrecentaba sin medida. Indios, unicamente indios; todas las circunstancias y hechos lo atestiguan; nadie habia entónces capaz de armarse paladin de una causa forjada por evidente instintividad autoctona; nadie habia fundido en el bronce en que debia tallarse nuestro procer, nadie que no fuera indio…".

Repeler y expulsar a los pretendientes a conquistadores sería el verbo originario (sin contar el verbo canibalizar, testimonio de Díaz de Solís). *"Los charruas devolvieron al oceano la primera banda de colombinos que pisó su predio; tal visita debió preocupar como anuncio de otras…".* De los charrúas a las huestes de Artigas (cuyo primer temible ejército; eran los *«guachus» charruás…*), en la proyección etimológica de la acción de aquel sujeto se escorzaba el vocablo por venir, que en el diccionario de Rossi estaba ligado a la emancipación. *"Sueltos, solos, velaban en todas las rutas; el esfuerzo colectivo hácia una accion resuelta los reunia; evidencia esto que cuando el mestizo resolvió expulsar al negrero y levantó sus montoneras, de todas las rutas surjian guerreros indijenas que se incorporaban silenciosos y resueltos, con su terrible tacuara, que rubricó las pajinas mas heroicas de nuestra historia. […] En suelo uruguayo sus montoneras homericas marcaron rastrilladas para rumbos de la historia ¡los guachus! La fama de sus hechos se propagó por el Sud americano; en su propia actualidad sus hazañas eran de leyenda; necesitaron un nombre y se les llamó «guachus», por su condicion de guerreros sueltos, que aparecian solos, donde menos se les esperaba. Las circunstancias, para ellos; la historia, para nosotros, crearon el paladin, y éste necesitó nombre de cuna, que la neolojia autoctona aplicó habil y apropiadamente."*

Para Rossi entonces el origen del idioma radicaba en las "neologías autóctonas" creadas sobre las huellas de acciones en trance de leyenda, sobre sedimentos históricos de lenguas originarias, y en la traducción o asimilación creativa de palabras de otros idiomas. *"La historiacion del vocablo, que nadie hizo, habria evitado el error, como vamos a demostrarlo:… No hay explicacion historica ni lingüistica admisible, de que «gauderio» sirviera de orijen a «gáucho»; ni puede una voz posterior crear otra anterior; peor todavia: una voz de procedencia eclesiástica-latina, orijen de otra de procedencia indijena americana. Ello nos ratifica en que «huachu» fué orijen indiscutible del vocablo…".*

Por si las moscas, Rossi reforzaba su demostración acudiendo a la las implicancias geoculturales y geopolíticas que harían parte de la "*historiación*" del vocablo. "*La historia y la topografia del terreno en que se desarrollaba [la acción], justifican la procedencia guaraní-charruá del Gáucho*". Sobre la importancia estratégica de la Cuenca del Plata, observará: *"ambiciones deslizadas de los cuatro vientos sobre la peninsula charruá, por su envidiable posicion jeografica, la hacen clasico escenario de contiendas armadas perennes…"*. Las naciones del Plata, el espacio rioplatense vuelve a emerger en los *Folletos…* subrayando la pertenencia al mismo de Rio Grande do Sul.

Y un paso más, ahora escuchando a las lenguas madres. *Vamos a intentar la semantica de «guachu», que uso y fonetica transformaron en «gáucho»… Lo conceptuamos guaraní-charruá, coincidiendo con Lafone Quevedo, que no explicó su version, mas instintiva que filolojica… Usemos la lengua madre clasica para esta semantica: …Advertiremos antes que «guachu» y «gáucho» no son alteraciones de «guacho», sinó coincidentes en grafía, y que en guaraní «guacho» es «tireí» y se pronuncia «tig-reín»… El «guachu» puede ser una combinacion circunstancial de elementos lexicos de individualizacion y diccion, comun en todas las hablas, que no es facil encontrar en los vocabularios*

*impresos por ser creaciones al marjen de ellos; en este nuestro caso, neolojia indijena y asociacion posterior de eufonia criolla. Tres ejemplos nos daran la clave: 1 — Tomemos «gua» que es «ser», «individuo»; veamos «chugüí» que es «de él», «de sí mismo»; un sujeto que obraba por su cuenta pudo haber sido llamado «guachugüí», y por contraccion, que suele suprimir el sufijo: «guachu». 2 — Anotemos «guachá», nombre afectivo dado a una joven en guaraní clasico; no tenía masculino; pudieron hacerlo con terminacion «u», para calificar y recordar afectivamente los jovenes ausentados en aventura guerrera, y obtenemos otro «guachu», que involucra sentido de «***dueño de sus actos***» y define un ser en accion personal, porque en guaraní la «u» al final de un sustantivo indica actividades varias del sujeto, entre ellas: «ir», «echar», «expulsar», etc. 3 — Sabemos que «guaraní» significa «guerrero»; pudo llamarse al nómade «guaraní-chugüí», sentido de «guerrero aislado», «suelto», «por cuenta propia»; sufrieron contraccion ambas voces, por brevedad en la dicción, salvando, como es frecuente, los prefijos, y quedó: «guachu»… La precedencia de «gua» en el vocablo está llena de sujestiones que la prestijian: Como contraccion de «guará» es toponimica con sentido de «patria», «rejion», «clan»; individual con sentido de «hombre de la tierra, util, que se vale a sí mismo». Como contraccion de «guahú» es «canto indio», sentido de himno, de canto de cuna…".*

Para Rossi *gáucho* era un vocablo pero también un símbolo, un hálito de una gramática futura, la chispa para encender un nuevo idioma. El idioma nacional *rioplatense*.

(Continúa en próximo número)

Acceso a los Folletos lenguaraces en versión digital

Tomo I (https://www.bn.gov.ar/micrositios/libros/ensayo-ciencia-humanidades/folletos-lenguaraces-tomo-i)

Tomo II (https://www.bn.gov.ar/micrositios/libros/ensayo-ciencia-humanidades/folletos-lenguaraces-tomo-ii)



Matías Rodeiro

Es coordinador de gestión cultural de la sede Juan Filloy de la Biblioteca Nacional en Córdoba; docente en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires y en la carrera de Historia de la Universidad Nacional Madres de Plaza de Mayo; es

coeditor de la revista El Ojo Mocho; y codirector de la editorial Caterva. Reside en Alberdi.
